音体系分析

陈中华

内容摘要: 在20世纪西方音乐理论中,"调性"似乎是音乐构成的唯一基础。因此,在传统意义上的调性被否定后,立即又冒出一批新的调性:"无调性"、"泛调性"、"反调性"、"和声调性"、"旋律调性"……这表现出音乐理论上的一种混乱。本文试图从音体系的角度论述音阶、调式、调性三者之间的关系,指出20世纪西方音乐是对调式的回归。

关 键 词: 音体系; 音阶; 调式; 调性; 调式思维; 调性思维

中图分类号: J614 **文献标识码**:A **文章编号**:1000-4270(2002)01-0078-07

(一)在现代西方的音乐理论中,"调性"似乎是音乐构成的唯一基础。因此,在传统意义上的调性被否定后,立即又冒出一批新的调性:"无调性"[①]、"泛调性"[②]、"反调性"[③]、"和声调性"、"旋律调性"[④]等等,不一而足,几乎到了言必称"调性"的地步。似乎离开了调性,音乐就无法生存。对此,人们不禁会问:这符合音乐发展的历史事实吗?音乐形式的构成,难道只有"调性"一种方式?究竟什么叫"调性"?

这实际上涉及到了音乐理论中一个最为基本的问题:音体系问题。

(二)音乐是一门声音的艺术。无论是音乐形式的构成,还是音乐内容的传递,均离不开声音的依托。然而作为音乐艺术的物质材料,不可能是那种无形、无序的、处于自然状态的声音,而是由人类在音乐实践的基础上,通过相应的工具(测音器或乐器)、手段(数学)对声音进行加工、提炼而成的一种音高体系,即在一定音律基础上形成的几种乐音组合方式:音阶、调式、调性。在音乐理论中,这一些都归在音体系这一属概念之中。音体系是各类乐音组合方式的总称。

乐音的体系化,标志着声音摆脱了自然状态下的无序性,使处于同一结构内的各个音之间形成了某种联系,从而成为一种可供人们用以构成音乐语言、进行音乐思维的物质载体。因此,音体系是音乐艺术得以形成的前提与基础。它一旦形成,又对音乐语言、音乐思维乃至音乐的形式结构产生一种约束力,并具有很大的稳定性。它的任何变动,都会使音乐这座艺术大厦的结构发生变化。

音体系有着鲜明的历史性和地域性。从古代到现代,从东方到西方,由于人类生存的时空环境、文化传统各不相同,在定律的方法、音阶的结构等方面存在着一定的差异。但这只是具体形态、构造上的差别,在基本属性上则是相同的。

(三)音阶、调式及调性是三种相互依存又相互区别的音体系形式:

1. 音阶(scale):这个词源自意大利语 scala,解释为梯子,法文 echelle,原意也为"阶梯",因此,这个词具有"音的阶梯"的意思,即"一系列的音符作上行或者下行的逐级进行"[⑤]或"机械性的音高顺序排列"。[⑥]对这个概念,可从两个方面加以理解:

一是从音体系本身的角度,它只是一种由一定数量的乐音,按音高顺序排列而成的音列。因此,音阶只是一种静态的、抽象的音体系形式,它只是在乐音的数量及音高方面为音乐提供一个范围。只有当它与其它概念相联系(作为其它形式的基础)时,才能为它注入新的内容。从这个意义上说,音阶具有很大的随意性,任何数量的乐音,按任何音程关系排列起来均可构成音阶。但它是构成调式、调性的基础,离开了音阶,也就无所谓调式或调性了。

收稿日期:2001-07-20

作者简介:陈中华(1944-),男,上海音乐学院作曲系副教授(上海200031)。

二是从历史角度，音阶是一种与古代的音乐、一种还没有类似基本音（中心音）或属音（骨干音）这类概念的音乐相联系的音体系形式。如西方音乐史上的古希腊时期及中世纪早期的音乐。[7]

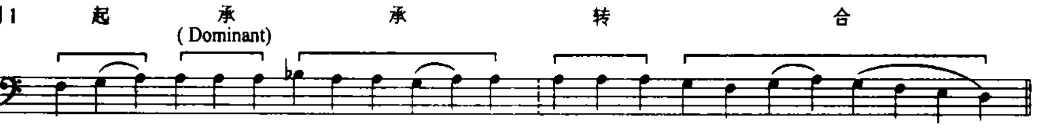
2. 调式（mode）：这个词源自拉丁语 modus，具有方式，曲调的意思。因此，调式，可理解为“调”[8]的式样，即由一个中心音与相应的音阶结构所构成的模式。不同的音阶结构，使主音与其它音级之间形成不同的音程，从而产生调式的特征音——某一调式所独有的，区别于其它调式的音，如多利亚六度。弗里几亚二度、里第亚四度等。

调式的理论是从旋律中逐步衍化出来的。

在西方音乐史的早期及东方一些国家的音乐中，有一种“旋律公式”，即一种对旋律的有关要素，如节拍、节奏、速度、句法、旋法等方面都作了相应规定的旋律程式。演唱（奏）者可在不破坏公式总体框架的前提下进行即兴发挥，作各种变奏。其中，在旋法[9]上的规定使旋律公式具有调式的性质。如古希腊的努莫斯（nomos）；拜占庭的艾科斯（echos）；印度的拉嗄（raga）；爪哇的帕特（patet）；阿拉伯的马卡姆（maqam）等都属于这种类型[10]。但这还只是一种曲调型，还未上升为理论。

西方调式理论的形成始于“基本音”意识的产生。基本音的概念来自旋律的结构，即乐曲最后的落音，所以也称为结尾音或尾音。在公元九世纪时就有人开始认识到结尾音的重要性。从单声部音乐，到多声部音乐；人们从不同角度进行研究，如“结束音是我们最尊重的音”；“起音和结束音至少应该是严格的协和音”；“各种类型的音乐调式都可以从结尾音获得它的特性”[11]……基本音、结尾音或尾音，到后来就衍变为中心音或主音。

调式理论中的另一个重要概念：属音（Dominant）[12]也来自于中世纪“诗篇歌调”的一种旋律公式。在这类圣咏中，一个由二至三个音构成的序，称为“起”，紧接着是一个供吟诵歌词的音，即“吟诵音”（tenor 或 dominant），称为“承”。之后是诗节的半终止，称为“转”。最后是诗节的全终止，称为“合”。起→承→转→合构成一套旋律公式。

例1


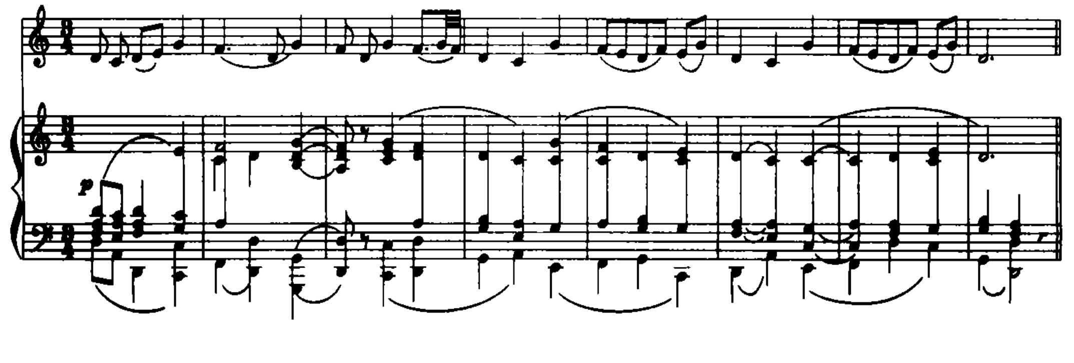
其中，吟诵音，即属音，在正格调式中，总是尾音上方的纯五度音，与尾音一起，给旋律的运动建立了一个框架。这个音在后来的调性中，对调中心的确立具有极为重要的作用。

与音阶相比，由于在调式中存在主音、属音这类概念，因而具有相应的逻辑关系。但调式逻辑与调性逻辑有着质的区别。调式的逻辑既然来自于旋律，它的属性也只能通过旋律才能体现。如主音的中心地位，必须凭借旋律的一系列要素：如音调（下降）[13]，速度（放慢），节奏（加宽）及相应的结构（最后结束处）相互协调才能确立。而属音（吟诵音）在调式中也不具备类似调性中 D→T 的功能属性，它只是起一种控制旋律的升、降幅度，把旋律运动纳入一个“平衡而有功能的布局中”[14]的作用。因此，当我们对某种调式音阶作抽象的分析时，尽管可以指出它的主音、属音，并以此确定它的调式性质，但我们无法仅仅通过音阶来指出主音的确立方法以及属音与其它音之间的某种制约关系。因为在调式音阶中，音与音之间的关系是平等、自由的，在保证旋律流畅、完整及统一的前提下，一个音（和弦）可以进入任何一个音（和弦），不受其它法则的限制。

调式的这种特性，使调式的主音具有很大的灵活性、可变性。只要具备相应的旋律条件，任何音都可能成为主音。

例2

巴拉基列夫：《没有风》



上例是一首 d 多利亚调式的民歌。旋律建立在一个由 re mi fa sol do 构成的五声音阶上。旋律的结构由一个动机的变奏构成。全曲共八小节，前后共有两个中心音：sol 和 re。sol 的中心地位是通过一再地重复而获得的，re 的中心地位首先是因为它处于乐曲的结束处，并有相应的曲调型配合：音调的下降，较长的时值。因而 re 是全曲的主音，sol 只具有局部的中心意义，属于交替性质。

调式的这种特点，在和声进行中则表现为：

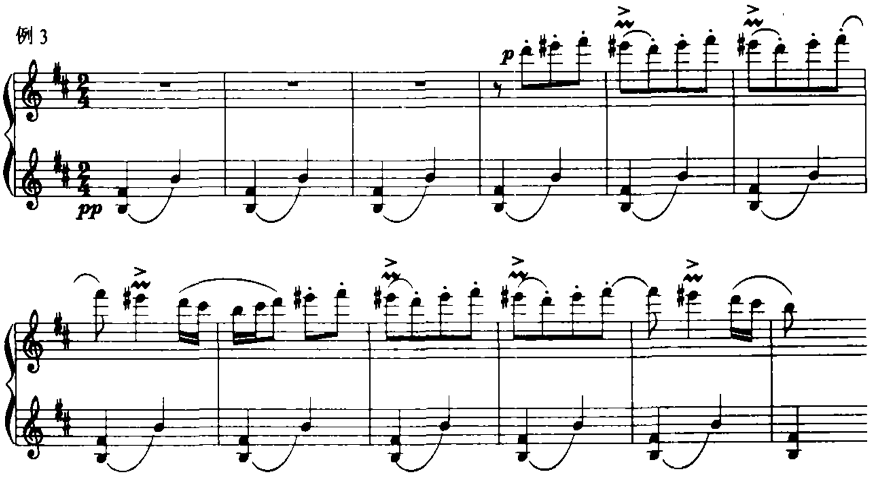
1） 根音关系相当灵活、自由、上、下二度、上、下三度及上五下四度与上四、下五度处于同等的地位；

2） 由于多利亚调式没有导音，与同主音和声小调相比，属功能组的和弦发生较大的变化：属和弦是小三和弦，Ⅶ级、Ⅲ级是大三和弦，这些和弦与主和弦连接时所产生的效果与和声小调是大不相同的。在上例中，Ⅶ - Ⅰ、Ⅲ - Ⅰ 的进行多于 Ⅴ - Ⅰ，尤其是 Ⅶ - Ⅰ，具有特殊的效果。

3） 多利亚调式的特征音是大六度音，这个音包含在下属组和弦中，因此多利亚调式的下属组和弦均为特征和弦。特征和弦与主和弦的连接，是显示调式特征的重要进行方式，如上例中第二小节最后一拍与第三小节第一拍，特别是最后一小节的进行。

巴托克：《蹬脚舞曲》

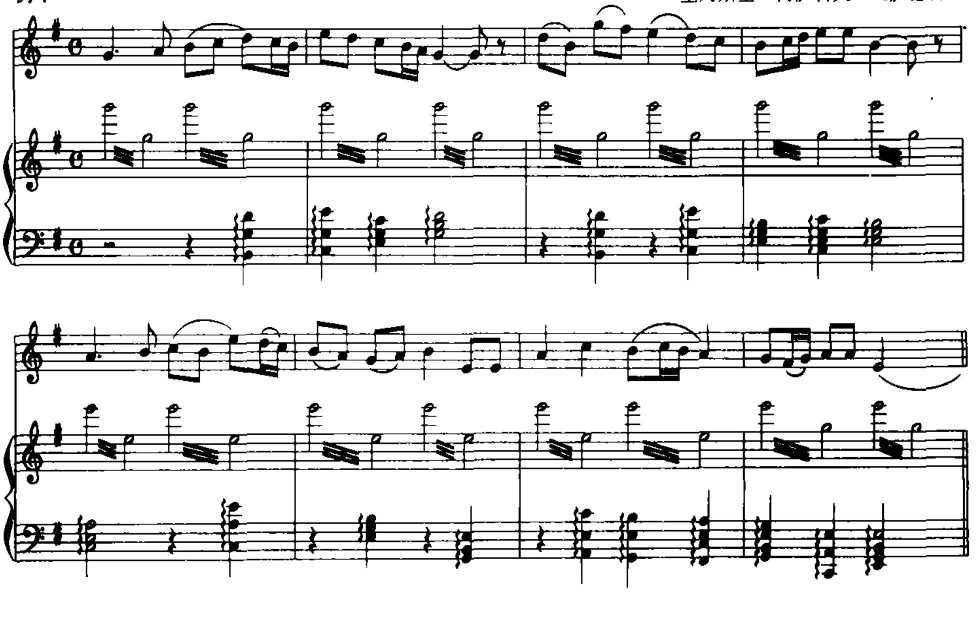
例 3



这首旋律也建立在一个五声音阶上：si ♯do re ♯mi ♯fa、Ⅲ级音与Ⅳ级音之间为增二度，一种巴托克式的综合音阶。在旋律中，十分强调 Ⅲ、Ⅳ 级音之间的增二度音程，主音 si 却“深藏不露”，直到最后才出现，而且时值较短。而伴奏（和声）只是一个省略三音的主和弦用音型化的方式贯穿始终，这是一种没有进行的、静止的和声处理方式，但具有“持续音”的作用，即通过对某个音的不断重复以强调相应的功能属性。因此，乐段最后的落音加上和声中的“主持续音”，使 si 获得了主音的意义。

持续音在调性中主要用以强调功能，在调式和声中也用。不仅在低音部，也可在其他声部中。

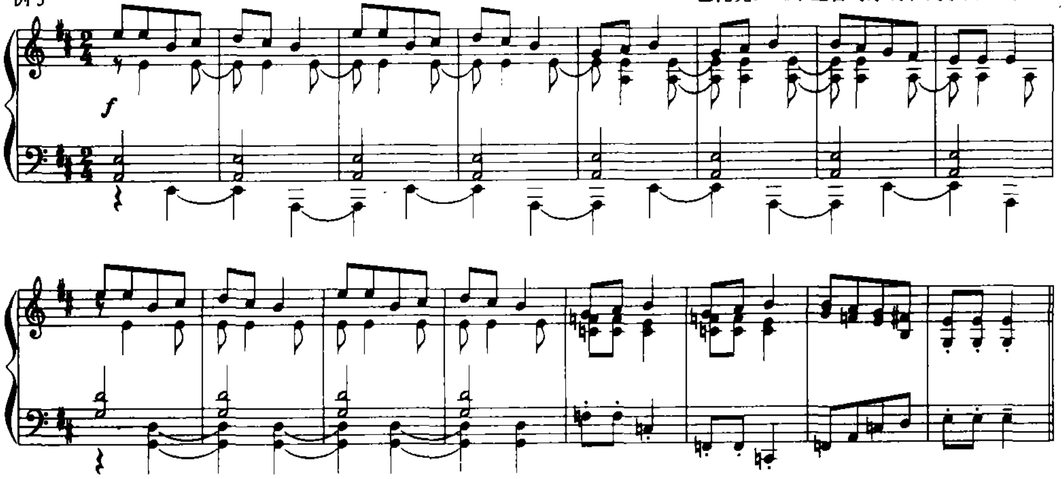
例 4 里姆斯基·柯萨科夫：《萨德科》



在上例的伴奏中，前四小节高声部的 sol 与后四小节的 mi 具有显示调式主音的作用，从 G 伊奥尼亚调式到 e 爱奥利亚调式。和声进行极其单纯，在前后两个调式中，均为变格进行，这是由于和声服从旋律特征的结果。

运用这种持续音方式，还可在旋律与和声之间形成一种复合关系。

例 5　　巴托克：《十五首匈牙利农民歌曲》之10



这首歌曲的旋律似乎很普通，一个上下句结构的乐段，原样重复了一次。如果说有什么特点的话，由于第二乐句强调了 sol 这个音，调式的“宫音”位置似乎从 D 转到了 G，构成了调式转调。但由于旋律中没有出现相应的特征音，也可理解为没有转调，统一在 D 宫领域，属 e 多利亚调式。但和声的处理相当精彩。乐段的第一次陈述全部建立在 A、E 两个持续音上，贯穿始终的反复，使之获得了调式中心的意义：A 混合里第亚调式的省略了三音的主和弦。这就在旋律与和声之间形成了 e 多利亚调式与 A 混合里第亚调式的五度性复合。在第二次陈述时，第一乐句的持续音转到了 G 与 D 上，产生了 G 里第亚调式的属性。旋律中的 #do 与低音部 G 之间的增四度音程十分鲜明地体现了这个调式的特征。到了第二乐句，和声进入了 C 宫范畴，最后以 e 多利亚与 e 弗里几亚的同主音复合结束。一个简单的旋律，在和声中通过调式的变换，产生了极强的色彩感。

以上一些例子，说明了在调式中，音乐的结构划分、中心音的确立不是通过音与音、和弦与和弦之间的功能逻辑完成的，而是通过旋律（包括某一个音的不断重复或长音的方式）完成的。

3. 调性（tonality）：是一种在调式基础上发展起来的、与主调织体（即和声织体）相联系的音体系形式。与调式一样，调性也具有逻辑关系，但它不是通过旋律，而是通过被划分为不同功能属性的和弦之间的相互作用而构成的。在调性中，以主三和弦为代表的稳定功能与其余各级和弦的不稳定功能相互依赖、相互制约、形成以 T→S→D→T 这样一种从稳定到不稳定，最后又返回稳定的功能逻辑。在同功能范围内，又通过相应的根音关系加以调节。和弦的运动，即和声进行受功能逻辑及根音关系的支配，主音（主和弦）的中心地位就在这种运动中得以确立。[15]因此调性就是一种通过和声的功能逻辑来确立主音（主和弦）中心地位的音体系形式。与调式相比，调性是一种逻辑关系相当严密的音体系形式。人们可以脱离旋律、仅仅通过和弦的序进关系判断出调性的相关特征。

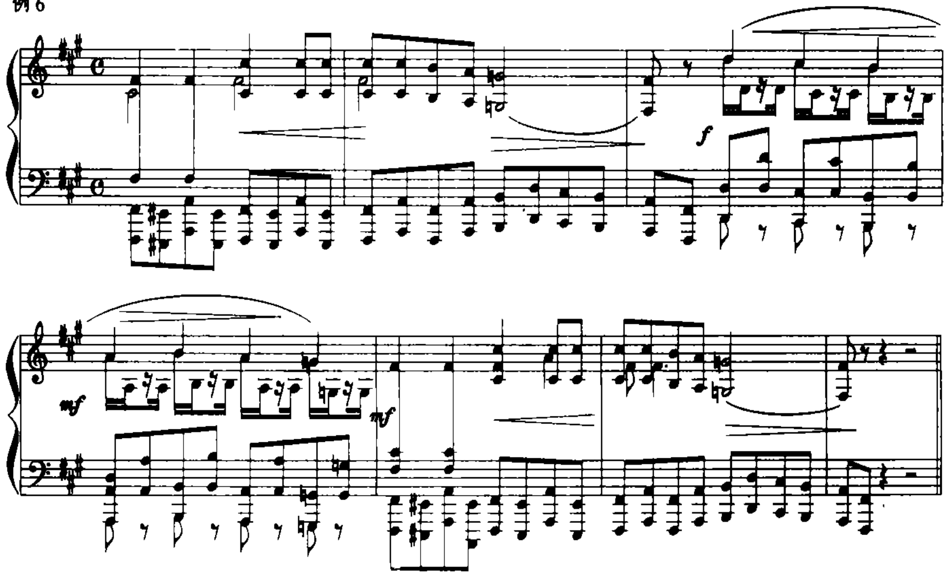
（四）调式逻辑与调性逻辑的两种不同体现方式，导致两种不同的音乐思维方式：调式思维与调性思维。

主调织体是一种与复调织体相对应的多声部组合方式，通俗地说，这是一种旋律加伴奏（即和声）的多声部形式，在纵向包含两大层次：旋律层次与和声层次。[15]在这两个层次之间存在着一种相辅相成的辩证关系；

1）以存在于旋律中的逻辑关系为主导，和声（和声语汇）服从旋律。这种由旋律支配和声的思维方式，即调式思维。

例6

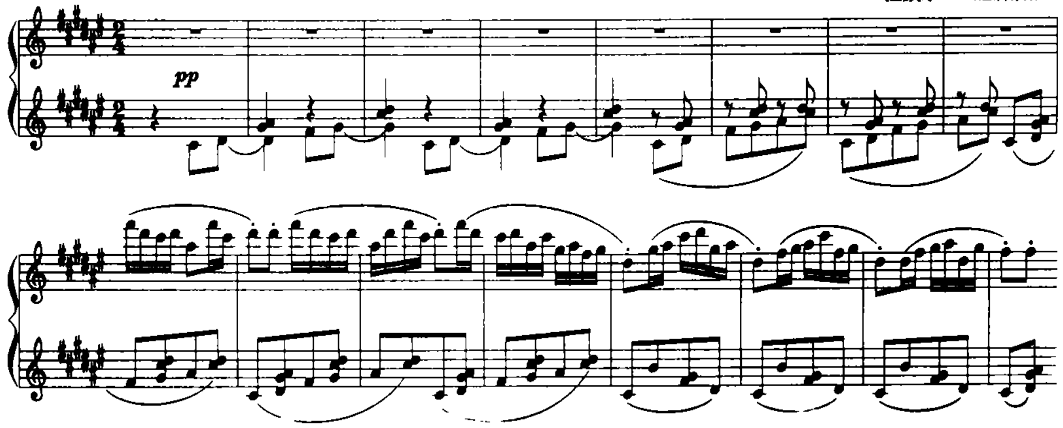
穆索尔斯基：《鲍里斯·戈都诺夫》



上例是一个♯f弗里几亚调式的片断。在这七个小节中，除两次显示弗里几亚调式特征的进行：Ⅱ—Ⅰ外，其余基本上都是齐奏，一种在节奏、音型上加以装饰的齐奏。和声完全依附于旋律，毫无独立性可言，和声的结构功能更无从谈起了。

例7

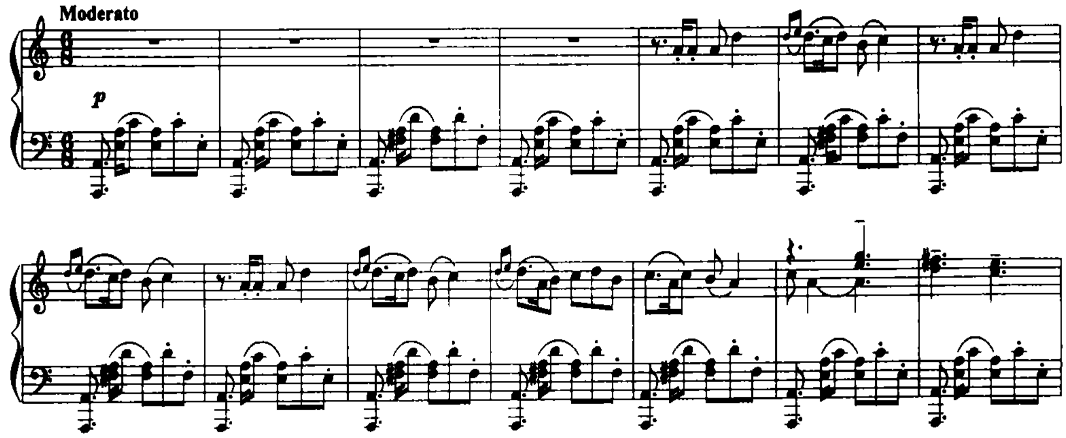
拉威尔：《丑姑娘》



这是一个建立在无半音的五声音阶上的段落。和声建立在♯do、♯re、♯fa、♯sol、♯la、♯do这样一个“固定低音”上，谈不上什么和声进行，更没有任何结构意义，纯粹作为一种衬托。调式属性全凭旋律最后的落音来确定：♯F伊奥尼亚调式。

例8

哈恰图良：舞剧《幸福》

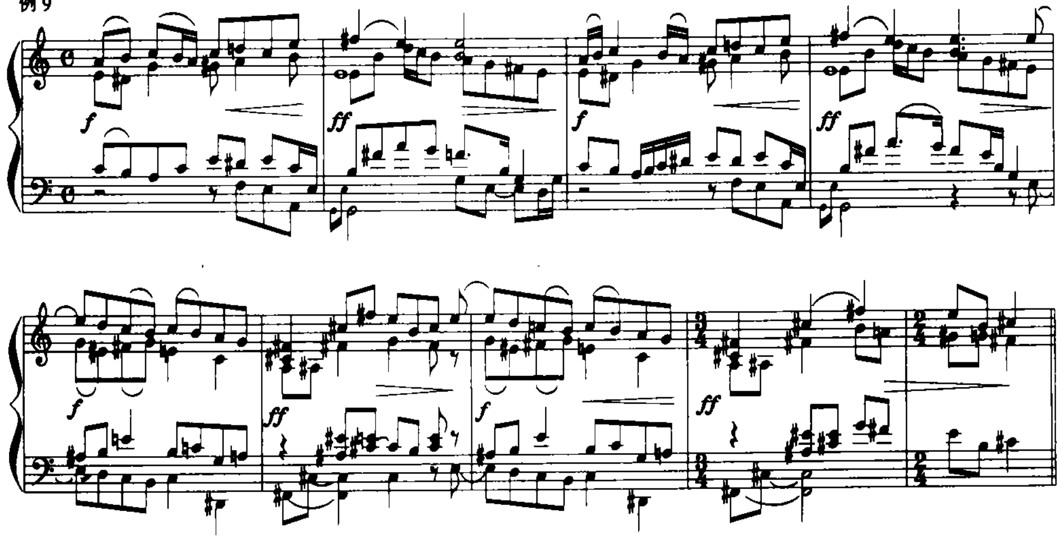


在a多利亚调式主持续音的背景上，主和弦与含有大六度音的四级交替进行，同样没有任何结构力，仅仅作为一种色彩性的衬托。强拍上的持续音与之后的分解式和弦形成舞蹈性节奏。

还有一种"线条性和声"，每个声部都在不同的调式中运动。横向完全"统治"了纵向。

普罗科菲耶夫：《亚历山大·涅夫斯基》

例 9



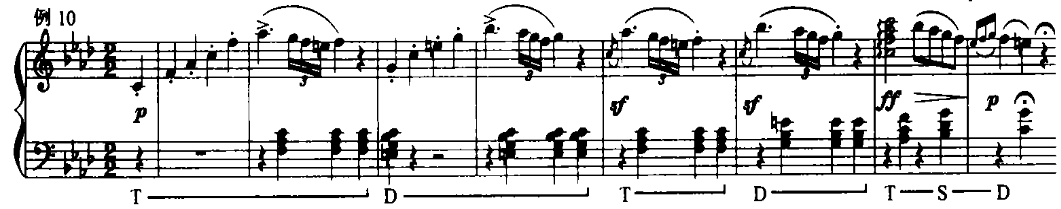
这是一段由弦乐演奏的音乐，表达俄罗斯人民在十字军铁蹄下的痛苦。其中，小提琴声部（高声部）在 a 多利亚调式上，中提琴、大提琴在 e（和声）小调上，低音提琴在 a 自然小调上，是三重复合调式，极具效果。之后，又统一到 #f 弗里几亚调式上。这里，纵向的关系服从横向的流动，音乐结构的划分由旋律来完成。

调式思维首先是调性形成之前的复调音乐的基础，19世纪民族乐派的作曲家们又把它用于主调音乐中。

2）以存在于和声进行中的逻辑关系为主导，旋律服从和声。[17]这种由和声支配旋律的思维方式，即调性思维。

贝多芬：《钢琴奏鸣曲》Op. 2 No.1

例 10



这是由主、属交替及一个半终止式构成的主题。旋律本身是一个分解和弦，是从和声中"滋生"出来的。

调性思维是18、19世纪西方音乐的基础，以贝多芬为代表的维也纳乐派的作品是这种思维方式的典范。

（五）音体系发展的历史说明，音乐构成的基础绝非调性一种形式。当20世纪的西方作曲家们致力于推翻主音的"独裁"，为音阶中每个音争取平等、自由的权利时，旋律又恢复了它昔日的尊严，在主调织体中再次获得了对和声的支配权。斯特拉文斯基说："在体系的一切变化后依然生存着的是旋律"[18]。法国作曲家梅西安则把和声描述为"其实质是在感觉上富有表情的，是为旋律所需要并产生于旋律的，是寓于旋律本身之中和必将显示出来的"。[19]而这正是前面叙述过的调式特征！

20世纪的新音乐从总体上讲就是一种调式音乐。[20]这不仅表现在象巴托克、斯特拉文斯基这一类直接从民间音乐中吸取养料的作曲家的作品中，甚至也表现在以勋伯格为代表的一些植根于德、奥文化土壤的作曲家的作品中。在十二音音乐中，勋伯格采用的依然是一种传统的"动机——主题"贯穿法，但与以往不同的是，十二音音乐中的"动机——主题"，是由作曲家事先以"序列"的方式设计好的一个音高方面的框架，音乐作品就以这个序列为核心，运用各种手法进行重复、变奏。这就使序列获得了一种"旋律公式"的意义。因此，"'音列'是在'无调'的条件下再次采用'马卡姆'

或'拉嗄'那样的形式而出现的'音体系'本身,换言之,音列音乐是最强烈的'调式音乐'"。[21]

西方音体系的发展确实是一个极其有趣的现象,从古希腊音阶开始,其间经历了一个极为漫长的调式时期,一直到17世纪的第二次新音乐,调式让位于调性。这是一个在数量上由多到少的转变,即由文艺复兴时期的十二种调式缩减到两种调式,在音关系上则是由松散到严密的转变。而第三次新音乐又否定了第二次新音乐的这一成果,形成了由少到多、由严密到松散的转变。这当然不能说是一种倒退,而是一种否定之否定。从中,我们似乎可以得到某些启发:

首先,世界上没有绝对的新,也没有绝对的旧。新与旧、创造与改造是一种辩证的关系。20世纪的"新"音乐,很多是从古代、东方的一些"旧"形式中"脱颖而出"的;

其次,"西方音乐'回到调式上去'的意义比单纯的异国色彩或蓄志复古要大得多"[22],"这就是东西方世界的新综合……'东方'不再只意味着东欧,而'西方'也不专指西欧了。亚洲、非洲和美洲已经在整个……'旧'和'新'世界上升了起来……"[23]确实,20世纪的"新音乐"宣告了音乐艺术中"西方中心论"的终结。在古代和现代融合的同时,东方与西方也在融合。21世纪,应该是东、西方音乐家站在同一条水平线上共同发展音乐艺术的时代。

注释:

①勋伯格在其写于1911年的《和声学》中说:"我的追随者的人数和能力都不能令我高兴。他们自然要谈到当前的新流派,于是他们称自己是无调性主义者"。因此,无调性在开始时只是一种态度。随后便成了一种音乐的构成方式,一种与"调性"相对立的方式。见中央音乐学院编《外国音乐参考资料》一九七九年第二期第1页注④。

②勋伯格在反对无调性时提出的一个概念:"无调性所指的只能是同音的性质毫无关系的东西……如果找一个合适的新名称的话,那大概可以称为:多调性或泛调性。"见中央音乐学院编《外国音乐参考资料》一九七九年第二期第1页注④。

③斯特拉文斯基在批评无调性时提出的一个概念:无调性"这种表达是时髦的,但不见得十分确切……在那种情况下,我也不是无调性的,而是反调性的。"见中央音乐学院学报,1992年第一期第51页。

④[美]鲁道夫·雷蒂:《调性、无调性、泛调性》。人民音乐出版社1992年8月北京第1版。

⑤《牛津简明音乐词典》第850页,Scale 条目。人民音乐出版社1991年11月北京第1版。

⑥王耀华:《世界民族音乐概论》第14页.上海音乐出版社1998年2月第1版。

⑦匈牙利音乐学家萨波奇·本采在《旋律史》一书中说:"古代希腊理论中,根本不知道有可以决定调性的结尾音,在拜占庭 echoi 和中世纪调式中原来的正格调及变格调中也是如此。"这里的"调性"似应是调式。e-choi(echos),一种旋律公式。

⑧调(key):音阶、调式、调性的总称。

⑨有关旋律构成的方法,其中包括对落音的规定。

⑩我国一些板腔体的戏曲音乐也属于这种类型。板,即板式;指依据相应的节拍、节奏、速度等构成的唱腔格式。腔,即音调、旋法;具有调式的意义:根据乐句、乐段的不同落音,显示相应的调式特征。

⑪[匈]萨波奇·本采:《旋律史》第31页。人民音乐出版社1983年7月北京第1版。

⑫Dominant:支配的.统治的.占优势的。在调式中,意为"占优势的音"。即"骨干音"。

⑬也有一些较为固定的终止音调.如以14世纪意大利作曲家弗朗切斯科·兰迪尼名字命名的"兰迪尼终止".即 si、la、do 终止。

⑭萨波奇·本采:《旋律史》第30页。

⑮当然也需相应的旋律、节奏配合,但和声的功能逻辑是首要的因素。

⑯也可分为三个层次:旋律、和声、低音。低音在总体上属于和声层次,但由于它在和声中具有特殊的作用而被列为一个独立的层次。

⑰即法国作曲家、理论家拉莫所倡导的"旋律来自和声"的方式。

⑱见中央音乐学院学报1992年第一期第51页。

⑲见[苏]尤·霍洛波夫:《论西方的三种和声体系》第56页。人民音乐出版社1987年12月北京第1版。

⑳只是从总体上而言。因为在20世纪中.调性并未绝迹,仍在间接、甚至直接地产生影响。

㉑[日]沛木吾郎语。见上海音乐学院音乐研究所、安徽省文学艺术研究所合编的《音乐与民族》第271页。1984年7月。

㉒[匈]萨波奇·本采:《旋律史》第215页。人民音乐出版社1983年7月北京第1版。

㉓同上.第217～218页。